

месте всегда будет человек, его маленькие беды и большие трагедии, где бы он ни жил, чью сторону бы он ни выбирал.

Литература

Абрамов А. М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны : проблематика, стиль, поэтика / А. М. Абрамов. – Москва : Советский писатель, 1972. – 672 с.

Бабичева М. Е. Писатели второй волны русской эмиграции : библиографические очерки / М. Е. Бабичева. – Москва : Пашков дом, 2005. – 446, [1] с.

Елагин И. Собрание сочинений : в 2 т. / И. Елагин ; вступ. ст. Е. Витковского. – Москва : Согласие, 1998.

Казанский В. Два лика поэзии Елагина // Литературный современник. Мюнхен. – 1951. – № 1.

Самарин В. Иван Елагин // Современник. Торонто. – 1965. – № 12.

Синкевич В. Последние дни Ивана Елагина / В. Синкевич // Новый мир. – 1990. – № 3. – С. 187-193.

Ускова А. Д., Екатеринбург
(науч. рук. – Чудновский В. В.)

Проблема развития характера героя в научной фантастике советского периода

Uskova A. D.

The problem of character development in the science fiction of the Soviet period

Статья посвящена анализу динамики в изображении героя в соотнесенности с авторской концепции. На материале научной фантастики советской эпохи рассмотрены вопросы особенностей киноматографической рецепции данного литературного материала, возможностей развития героя в двух художественных пространствах: литературе и кино.

Ключевые слова: научная фантастика, советская эпоха, автор, герой, идейное содержание, режиссерская интерпретация.

This article will help to examine the problem of development of a hero, as a way of representing the author's idea in science fiction during soviet period. The influence of director's interpretation of a literary text on his sematic content, a carrier of which is a hero. An opportunity of a hero development in two spaces: literature and cinematography. Focus on the specialties of a subjective writing organization in XX century. The article is just a part of a larger research.

Keywords: author, hero, ideological content, director's interpretation.

Заключительные титры, почтительная тишина зала. Только что в кинотеатре прошла ретроспектива фильма Андрея Тарковского «Сталкер». Не

могло не изумить то, на сколько не похожи книга и экранизация, на сколько различные они оставляют впечатления. И ведь это не исключительный случай, а закономерности при экранизации литературного произведения. Довольно часто экранизируется именно научная фантастика, имея свою особенность при перенесении на язык кинематографа, проявляя субъективность восприятия не только героев, но и фантастических деталей, принципов миромоделирования в целом. Но чем именно обусловлено это различие в зрительно-читательском восприятии?

«НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА – вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанный на единой сюжетной посылке (допущении) рационального характера, согласно которой необычайное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение» [Николюкин 2001:621]. Научная фантастика использует аллегории в построении фантастичного мира для раскрытия философских сюжетов. К примеру, в повести «Пикник на обочине» раскрытие проблемы потребительской сущности человека, его желания решить свои проблемы при помощи чего-либо постороннего, происходит через фактор инопланетного вторжения. В научной фантастике создается мир, отличный от реального. В указанном жанре читатель особенно нуждается в «проводнике» в лице персонажа, который сможет показать читателю фантастический мир, как реальный. И тем самым донести авторскую идею, которая есть «сфера субъективного опыта, познание бытия» [Хализев 2004: 64].

Исходя из специфических художественных установок научной фантастики, можно сказать, что она выступала своеобразной альтернативой социалистическому реализму. К примеру, в повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» и в фильме Тарковского по её мотивам «Сталкер» происходит усложнение личности главного героя. В двадцатом веке, с

появлением на арене искусства кинематографа, во взаимоотношения автор-герой-читатель проникает режиссёр, экранизовавший художественное произведение, и развитие одного и того же героя происходит одновременно в двух художественных мирах: литературном и кинематографическом. При перенесении в другую условную художественную реальность, сохраняется образ героя, но он становится носителем идеи не только автора литературного первоисточника, но и режиссера. Как следствие, сама идея видоизменяется, приобретая новые смысловые оттенки или упуская какие-либо моменты.

Развитие героя литературного произведения напрямую связано с движением авторской концепции. М. М. Бахтин считал, что «борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой» [Бахтин 1979: 8]. Главную задачу, которую ставит перед собой автор – передать идею, «идеей называют умопостигаемую сущность предметов, которая находится за пределами материального бытия» [Хализев 2004: 64] А. А. Тарковский извлекает из художественного текста концентрированную идею, воплощает её через способы кинематографа. В статье «Запечатленное время» режиссер замечал: «В чем сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет? Вернее всего – несравненная свобода, с какою художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью, и последовательно организовывать этот материал». Один из способов организации материала действительности и передачи идеи, общий у кино и литературы – герой.

В художественном тексте преобладает субъективность авторской позиции. Подчеркивается, что «под изображаемом миром в художественном произведении подразумевается та условно подобная реальному миру картина действительности, которую рисует писатель. В художественном мире создается как бы модель мира реального» [Есин 2000:49]. В научной фантастике она выражается в построении мира, символичности его нереалистичных деталей. В повести «Пикник на обочине» в изображении мира используются принципиально нереалистичные детали: «Индустриальный пейзаж, одним

словом. Только людей нет. Ни живых, ни мёртвых». [Стругацкие 1993: 17] «А вот на тротуаре по левую руку росла уже чёрная колючка, по этой колючке было видно, как чётко Зона себя обозначает: чёрные заросли у самой мостовой словно косой срезало» [Стругацкие 1993: 21] Также Стругацкие используют детали научно-технического прогресса, в экспедиции по Зоне от института герои перемещаются в «летучей галоше». Тарковский же в фильме убирает детали научного прогресса, демонстрируя наоборот технических упадок, герои попадают в Зону на старой вагонетке. В повести Стругацких динамика действия передается за счет приключенческого сюжета, секретных вылазок в Зону, контрабанды предметами от туда. В фильме действие формируется дополнительными средствами: сменой образного ряда кадров, звуковым сопровождением, в результате чего происходит усиление эмоционального воздействия на зрителя.

А. А. Тарковский в интервью с Н. Абрамовым «Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране» высказал по этому вопросу следующее: «Переплавить литературное произведение в кадры фильма – значит суметь рассказать с экрана зрителю свою версию литературной основы, пропуская ее через себя». Так как в литературном тексте задействовано воображение читателя, он сам выбирает ритм чтения, сам выстраивает образы. Автор дает лишь образ героя, читатель его воплощает в своём воображении, невольно наделяя внетекстовыми качествами. В кинематографе же герой представлен не отдельными чертами, а цельным, тем самым снижая читательскую субъективность восприятия героя до минимума.

Для Тарковского скорее важен образ сталкера, чем герой как персонаж сам по себе, он лишает его имени, история его жизни в «мире человека» сведена к минимуму, Сталкер показан как нечто неотделимое от Зоны. Два мира: человеческий и Зона чётко разграничены через цветокоррекцию. Тарковский фокусируется на образе Сталкера, выносит его в название фильма, в отличие от литературного оригинала. Через цветокоррекцию передано то, что для Сталкера мир Зоны более реален и существенен, чем мир человека. Когда

действия фильма начинают происходить в Зоне, всё резко насыщается цветом, до этого же было тусклым, так же на протяжении почти всей кинокартины действия происходят именно в Зоне. Но когда герои в Зоне, время от времени мелькают предметы жизни Сталкера в «мире людей», например, шприц и лекарства его дочери-мутанта. «Да мне везде тюрьма» – говорит о себе герой Тарковского. В экранизации Сталкер подчеркивает прямую взаимосвязь человека и Зоны: «Стоит здесь появится людям, как всё здесь приходит в движение». Герой несет в себе идею последствий не только человеческих действий, но и их мыслей, желаний. Человек способен влиять на окружающую его действительность, даже если она чужда и инородна как в научной фантастике.

В литературном первоисточнике Зона и человеческая жизнь не отделимы друг от друга, сталкер важен как персонаж, как личность в ее развитии. Этот момент отражен в композиции произведения, повесть выстроена из «записей», каждая из которых посвящена конкретному промежутку жизни Рэдрика Шухарта: 23 года, 28 лет и 31 год. Подробно описывается семейная жизнь сталкера, его отношения с обществом. Сталкер Тарковского готов бросить семью, лишь бы вновь оказаться в Зоне, сталкер Стругацких идет в Зону большей частью ради материальной выгоды: «Деньги я не люблю считать, вот что» [Стругацкие 1993:68], – сбывает находки из Зоны. Если в киноленте не только человеку нужна Зона, но и он ей, «приводит в движение», то в повести Стругацких подчеркивается потребительское отношение человека к Зоне, о население вокруг Зоны сказано: «вся эта гнусная плесень, которая выросла на Зоне, пила от Зоны, жрала, совокуплялась, жирела от Зоны, и на всё ей было наплевать, и в особенности на то, что будет после» [Стругацкие 1993:71]. Герой-сталкер художественного произведения воплощает идею эгоизма человека, его алчности. Человек не просто влияет на окружающую действительность, но старается извлечь из нее максимальную для себя выгоду, не беспокоясь о последствиях. Даже страх перед опасностями и неизведанным его не останавливает.

Таким образом, «Сталкер» Тарковского становится совершенно другим произведением, снятым не по роману и даже не по его мотивам, а лишь по идее. От литературного первоисточника в фильме сохраняются лишь цитаты, что характерно для постмодернизма.

Литература

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kph.npu.edu.ua/!e-book/tpft/data/WOLG.pdf> (дата обращения: 28. 02. 18). С. 7 – 22.

Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2004. С. 61 – 75.

Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. Москва : Флинта, 2000. С. 11 – 50.

Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Электронный ресурс]. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entciklopediya_terminov_i_ponyatij._2001.pdf (дата обращения: 01. 03. 18). С. 621.

Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Пикник на обочине // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Сочинения: в 14 т. М.: Текст, 1993. Т. 7: повести. С. 7 – 152.

Тарковский А. А. Запечатленное время [Электронный ресурс]. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html> (дата обращения: 25. 02. 18).

Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране [Электронный ресурс] URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Abramov.html> (дата обращения: 25. 02. 18.).